

УДК [821.112.2(436) + 821.161.3]-2.09(045)

Т.Г. Барычэўская*выкладчык каф. лексікалогіі нямецкай мовы**Мінскага дзяржаўнага лінгвістычнага ўніверсітэта***РАЗВІЦЦЁ ТРАДЫЦЫЙ ТЭАТРА АБСУРДУ Ў П'ЕСАХ ТОМАСА БЕРНХАРДА І Ў ТВОРАХ СУЧАСНЫХ БЕЛАРУСКІХ ДРАМАТУРГАЎ**

У артыкуле на прыкладзе абсурдысцкіх элементаў супастаўляюцца эксперыментальныя тэндэнцыі ў п'есах аўстрыйскага драматурга Т. Бернхарда з арыгінальнымі мастацкімі формамі ў творчасці сучасных беларускіх аўтараў, вызначаюцца іх падабенства, адрозненне і галоўныя напрамкі. Абсурдысцкія прыёмы аўстрыйскага драматурга параўноўваюцца з трансфармаванымі тэатральнымі формамі ў творах класіка беларускай драматургіі А. Макаёнка і драматургаў наступнага пакалення (М. Арахоўскага, Г. Багданавай і І. Сідарука), што дае магчымасць падкрэсліць змену беларускай культурнай парадыгмы ў канцы XX ст. і прасачыць нацыянальную спецыфіку такіх характарыстык тэатра абсурду, як эсхаталагічнае светаўспрыманне, іранічнае стаўленне да любых догмаў і ўсеагульная дэіерархізацыя.

Вызначэнне паняцця «абсурд» у літаратуразнаўстве з'яўляецца даволі дыфузным, як і адказ на пытанне аб яго паходжанні і праявах. Згодна з некаторымі крыніцамі, само слова «абсурд» – гэта кантамінацыя лацінскіх словаў *absonus* («какафанічны») і *surdus* («глухі») [2, с. 7] ці варыянт грэчаскага *παράλογος* («няскладны, негарманічны»). У грэчаскай філасофіі гэта паняцце выступала як эстэтычная катэгорыя, супрацьлеглая катэгорыям прыгожага і высокага, і азначала адмаўленне лагічнага мыслення.

У XX ст. такі падыход знайшоў сваіх прыхільнікаў сярод прадстаўнікоў постструктуралісцкай крытыкі франкфурцкай школы (Макс Хокраймер, Тэадор Адорна, Вальтэр Бенямін), якія лічылі, што культуру абсурду трэба разумець як феномен экзістэнцыяльнага перажывання канца свету, які ўзнікае ў перыяд гістарычнага крызісу. Распрацоўку філасофіі абсурду прынята таксама асацыяваць з экзістэнцыялізмам Ж.-П. Сартра і жаданнем мастака адысці ад прынцыпа «забаўляльнасці». Так, Т. Адорна ў сваім трактаце «Эстэтычная тэорыя» (1969 г.) падкрэслівае: «Не ўсялякае мастацтва здольнае да канца вызваліць і індывідуалізаваць свой матэрыял, а толькі сапраўды вольнае ад дагматычных канонаў» [2, с. 23], а Норберт Ленартц у кнізе «Абсурднасць да з'яўлення тэатра абсурду» (1998 г.) даказвае, што творы мастакоў-абсурдыстаў выходзяць за межы традыцыйнай жанравай сістэмы і адзначаны эсхаталагічным светабачаннем і стылёвымі мутацыямі.

Што да праяваў абсурдызму на тэатральнай сцэне, то «ў п'есе абсурду ўвасабляецца ўніверсальная драма бессэнсоўнага існавання, пераглядаецца ўвесь традыцыйны тэатральны «рэквізіт» [3, с. 134], а асноўнымі прыёмамі тэатра абсурду з'яўляюцца правакацыя, гратэск, агрэсіўная насмешка і чорны гумар, яго героі не размаўляюць адзін з адным, а часам і не размаўляюць наогул, дзеянне ў арыстоцэлеўска-гегелеўскім сэнсе амаль адсутнічае, п'еса губляе кананічную цельнасць і прыгажосць кампазіцыі, ператвараючы наведванне тэатра з прыемнага баўлення часу ў маральнае выпрабаванне. Эстэтыка антытэатра – эксперыментальная па сваёй сутнасці, таму што абапіраецца на прынцып адвольнага вар'іравання і камбініравання традыцыйных элементаў, дазваляе змяніць гэтыя элементы і выявіць у іх раней невядомыя ўласцівасці, яна мае сваёй мэтай стварэнне якасна новага драматургічнага «прадукту» і дасягае гэтага, дзякуючы наватарскаму стаўленню да праблемы і ўніверсальнай празе пазнання. Тэатр абсурду атрымаў таксама назву «тэатра насмешкі», або «антытэатра»: яго дзеянне развіваецца насуперак законам драматургіі і псіхалогіі чалавечых характараў, ён прынцыпова аспрэчвае натуралізм і рэалізм, лічыцца папярэднікам і натхняльнікам тэатра постмодэрнісцкага. Але бяссэнсіца ў такіх п'есах – гэта не проста блазнаванне, гэта парадак-

сальны спосаб спасціжэння свету, яго асваенне, часам сатырычнае. Каб зразумець складаную з’яву, яе раскладаюць на простыя, прымітыўныя састаўныя з дапамогай прыёму «адчужэння»: для аспрэчвання недарэчнасці яе даводзяць да абсурду. Такі прыём скарыстоўвалі сатырыкі ад Петронія, Бранта, Рабле да Свіфта, Салтыкова-Шчадрына, Булгакава, Платонава, Мрыя» [3, с. 135].

Побач з імёнамі класікаў тэатра абсурду Э. Іанеска, С. Бекета, Ж. Жэнэ, С. Мрожака і Т. Стопарда ў драматургіі XX ст. стаіць і імя сусветна вядомага аўстрыйскага драматурга-нонканфарміста Томаса Бернхарда (1931–1989 гг.). Тэатр стаўся не толькі яго прафесіяй, але і жыццёвай парадыхай, эксцэнтрычнай гульня сэнсаў у яго творах шакіруе і агаломшвае. Яго адносіны да радзімы парадасальныя: з аднаго боку, ён захапляецца яе культурай, з другога – лічыць Аўстрыю сімвалам адсталасці і сацыяльнай несправядлівасці, краінай, дзе да ўлады зноў могуць прыйсці па-прафашысцку настроеныя палітыкі. Гратэская бязлітаснасць, з якой Т. Бернхард выкрывае пошласць сучаснай урбаністычнай культуры ў яе бессэнсоўнасці і духоўнай непрадуктыўнасці, з яе мілітарысцкімі настроямі, прагай да ўлады і абыякавасцю да асобы чалавека, знайшла сваё адлюстраванне ў абсурдысцкіх драмах «Прэзідэнт» («Der Präsident», 1975 г.), «Знакамітыя» («Die Berühmten», 1976 г.), «Мінеці» («Minetti», 1976 г.) і іншых.

Светапогляд аўстрыйскага драматурга, яго эксперыментальны мастацкі падыход і гістарычная сінхроннасць дазваляюць правесці паралелі з творчасцю класіка беларускай драматургіі Андрэя Макаёнка (1920–1982 гг.), які ў сваіх п’есах «Кашмар» (1974 г.), «Пагарэльцы» (1980 г., першапачатковая назва «Святая прастата») і «Дыхайце эканомна» (1982 г.) таксама падкрэслівае заганы сучаснасці і прадказвае іх магчымыя наступствы пры дапамозе арыгінальных (а часам і бясспрэчна абсурдысцкіх) драматургічных прыёмаў. Характэрны для Т. Бернхарда матыў няўпэўненасці ў лёсе краіны і праз гэта ва ўласным лёсе (а з ім некаторыя элементы, характэрныя для нігілістычнай энтрапіі постмадэрна) можна знайсці і ў творах наступнага пакалення беларускіх драматургаў, што працуюць у рэчышчы «эксперыментальнага тэатра», разглядаючы традыцыі еўрапейскага тэатра абсурду праз прызму постмадэрнізму. Гэта такія аўтары, як Галіна Багданова, Ігар Сідарук, Мікола Арахоўскі і іншыя.

Беларускую культуру працэс звароту да постмадэрнізму закрануў значна пазней, чым еўрапейскую, што абумоўлена палітычнымі і ідэалагічнымі прычынамі. Толькі напрыканцы 1980-х гг. у выніку паскоранай змены беларускай культурнай парадыхы ў нацыянальнай драматургіі пачаўся адкрыты пошук новых формаў мыслення, які прывёў да з’яўлення шматлікіх эксперыментаў. Супастаўленне п’ес аўстрыйца Т. Бернхарда, напісаных ў канцы 1970-х гг., з творчасцю яго сучасніка, класіка беларускай драмы А. Макаёнка і адначасова з творамі беларускіх аўтараў канца XX ст., дазваляе падкрэсліць некаторыя асаблівасці развіцця традыцый тэатра абсурду ў нацыянальнай драматургіі, іх падабенства і адрозненне ад заходнееўрапейскай мадэлі і ўласцівыя толькі ім спосабы адлюстравання «новай рэальнасці».

Так, п’еса Галіны Багданавай (нар. у 1961 г.) «АС-лінія» (1997 г.) мае падзагалавак «Абсурд у стылі посткамунізму» [1, с. 53], а яе дзейныя асобы разам з самой Аўтаркай стаяць у бясконцай чарзе па яйкі, што адразу адсылае гледача да пэўнага перыяду нацыянальнай гісторыі. П’еса па-абсурдысцку закальцаваная на народнай казцы «Курачка Раба», а матыў гульні з моўным афармленнем бачны ўжо ў самой назве, якую галоўныя героі – «асы»-ветэраны разумеюць як лінію абароны (якую яны створаць, узяўшыся за рукі), а гледачы могуць інтэпрэтаваць як «краіну аслоў». Дзеючыя асобы замест імёнаў пазначаны як «Непрадажны мастак», «Былая савецкая дама», «Вучоны з авоськай», «Сталічная правінцыялка», што адпавядае абсурдысцкай традыцыі дэперсаналізацыі – дэфармацыі чалавечых характараў у бок іх абезаблічвання.

У творах Томаса Бернхарда абезаблічванне часта адбываецца праз замену імёнаў на назву прафесіі: у п'есе «Прэзідэнт» фігурыруюць абстрактныя Прэзідэнт, Акцёрка, Масажыст, Палкоўнік, Афіцыянт, і кожны ўяўляе сабой квінтэсенцыю якасцей, што лічацца тыповымі для яго месца ў грамадстве. Толькі пакаёўка жонкі прэзідэнта мае імя – «фраў Фроліх» (ад. ням. «fröhlich» – «радасная»), якое жорстка кантрастуе з яе сутнасцю. Фраў Фроліх з'яўляецца самым прыніжаным, пакорліва-маўклівым персанажам і адначасова нейкім містычным фонам усяго дзеяння. Да яе ўсе звяртаюцца, але насамрэч ніхто з ёй не размаўляе: *Прэзідэнт выцягвае правую нагу / Фраў Фроліх абувае яму правы чаравік / яна ўжо ў Мадрыдзе / Калі б не пахаванне я б таксама ўжо быў там / эlegantны горад / да Фроліх / Вы павінны як небудзь туды з'ездзіць / і набыць сабе паручаравікаў / Фраў Фроліх / самыя эlegantныя чаравікі / прадаюцца ў Мадрыдзе і ў Лісабоне / Фраў Фроліх напраўляе Прэзідэнту кашулю / Прэзідэнт да Фроліх / А вы дагэтуль яшчэ носіце чаравікі / вашай памерлай маці / Фраў Фроліх* [6, с. 64] (тут і далей пунктуацыя арыгінала; пераклад на беларускую мову наш. – Т.Б.)

З самага пачатку п'есы зразумела: адэкватнай камунікацыі паміж дзейнымі асобамі не існуе, таму сутнасць персанажаў не абмяркоўваецца – яна ўжо зададзена з дапамогай замяніўшых імёны «вызначэнняў». Гэты прыём часта ўжывае і Андрэй Макаёнак: у трагікамедыі «Кашмар», якая стала ў свой час амаль сенсацияй дзякуючы «мільгнуўшаму ў ёй зігзагу гратэска» і «элементам ірэальнасці» [4, с. 352], персанажы пазначаны як «Ваенны міністр», «Міністр па шпіянажу», «Тэлерэпарцёр» і з'яўляюцца звычайнымі карыкатурамі, з дапамогай якіх аўтар «бязлітасна выкрывае ашалелую мілітарысцкую палітыку» [4, с. 352]. Але побач з імі паказаны «Стары», «Старая», «Сын», «Гаспадар», «Раб», і як сяло, дзе разгортваюцца падзеі, можа лічыцца алегорыяй нашай планеты, так і гэтыя характары здаюцца не стэрэатыпна, а ў якасці своеасаблівых сімвалаў. Галоўны герой – Стары, што на нейкі час ператвараецца ў Прэзідэнта, атрымлівае імя (а з ім і сваю сапраўдную бессмяротную сутнасць) толькі праз параўнанне ў канцы п'есы, калі ён, «як Саваоф, застаецца ў яркім ззянні» [4, с. 110]. Вакол Старога, яго думак, рашэнняў, словаў, сканцэнтравана ўсё дзеянне, гэта ў нечым набліжае твор як «да эксперыментальнага жанру манап'есы» [4, с. 351], так і да драмы Т. Бернхарда. Але Прэзідэнта ў п'есе аўстрыйскага драматурга ніколі не хвалюе лёс іншых людзей, таму яго ўласны жыццёвы шлях паказаны аўтарам без іранічнай спагады і прыводзіць героя не на нябёсы, а ў пекла.

Як ужо было адзначана вышэй, драма абсурду адметная тым, што ў ёй дамінуе маналог – звычайна таўталагічны і банальны, але пры гэтым з «нейкай дзіўнай экспрэсіяй» [3, с. 134]. Своеасаблівае абсурднае мовы Т. Бернхарда ў тым, што яна ўся пабудавана на маналогах з бясконцымі закальцаванымі паўтарамі. У п'есе «Прэзідэнт» героі – Прэзідэнт і Прэзідэнтша, – якія чакаюць чарговага тэракту, здзейсненага ўласным сынам, у канцы кожнай рэплікі нешта кажуць сваёй пакаёўцы; гэтыя звароты і рытарычныя пытанні ствараюць своеасаблівы, амаль гіпнатычны рытм. Маналог гучыць як белы верш ці музыкальна арганізаваная проза, напружанне расце, але доўгачаканай кульмінацыі ў выглядзе рэакцыі Фраў Фроліх так і не адбываецца – драматург нібы заклікае кожнага гледача адрэагаваць па-свойму.

У «АС-лініі» Г. Багданавай персанажы таксама гавораць нібы адзін міма аднаго, але адметнасць гэтых маналогаў не ў іх архітэктоніцы, а ў тым, наколькі спецыфічную лексіку ўжываюць «жыхары посткамуністычнага часу». Варта заўважыць, што на хвалі эксперымента сучасныя беларускія аўтары часта наогул не прызнаюць паняцця «лінгвістычная норма» і перадаюць шматгалосіцу вобразаў пры дапамозе ўсіх магчымых сродкаў. Напрыклад, Сталічная Правінцыялка (гэты аксюмаран выступае як яшчэ адзін парадокс п'есы) ўжывае такую знаёмую гледачам «трасянку»: *А то з заўтрашняга дня, гаварат, усё ў два разы даражаець. І етыя яйца, скажу вам, слухайце сюды, вы толькі*

падумаіце!.. Куды ета правіцельства толька глядзім! [1, с. 55]. Але пры гэтым утапічная цэнтральная ідэя п'есы Галіны Багданавай аб стварэнні новага «Саюза непарушнага» не вычэрпваецца чорным гумарам і гратэскам: «Сацыяльна-крытычны пафас “АС-лініі” скіраваны супраць прымітыўнай прагматыкі, масавай бездухоўнасці, пакланення фальшывым ідалам, якія набываюць абсурдную форму» [3, с. 138].

Гэты падыход вельмі нагадвае актыўную пазіцыю, якую займае ў сваіх творах у адносінах да заганаў грамадства Т. Бернхард, але адрозніваецца ад пазіцыі сучасніка Г. Багданавай Ігара Сідарука (нар. у 1964 г.): яго негатыўнае ўспрыняцце грамадска-палітычных зрухаў з'яўляецца выключна праяўленнем нігілізму і недаверу да будучыні. У п'есе «Галава» (1997 г.) выразна бачна адлюстраванне тэзісу Жана-Франсуа Ліятара аб тым, што сённяшні стан грамадства вядзе да поўнага краху, у тым ліку да краху этыкі і маралі. П'еса заяўлена як «казачны фарс у дзвюх дзеях». Гэтае вызначэнне з'яўляецца праявай парадыйна-іранічнай гульні з жанрамі, маскай, якой прыкрыта аўтарскае эсхаталагічнае ўяўленне аб рэчаіснасці, аб крызісе і дэструкцыі ўсіх магчымых каштоўнасцей і аўтарытэтаў.

Усе дзеючыя асобы і тут таксама безыменныя: Шукальнік, які сам не ведае, што шукае; Бежанка, якая ніяк не можа кінуць сваё дабро; Сіротка, «дзіця шчаслівага заўтра» [5, с. 228], уласна Галава (папяровая, гумовая, сталёвая). Кожны з іх увасабляе нейкую канкрэтную рысу эпохі, і кожны па-свойму гэтую эпоху высмейвае, у чым праяўляецца падабенства падыходу І. Сідарука з творчымі прыёмамі Т. Бернхарда і А. Макаёнка. І. Сідарук паказвае, што для яго герояў нішто ўжо не мае значэння, нават хрысціянскія ідэалы: *Паішкадуй Сіротку! Але не ў ішкадаванні сэнс. Ва ўратаванні!* [5, с. 223]. Больш таго, аўтар адважваецца парадываваць «Ойча Наш»: *Шукальнік: Хлеб наш штодзённы вазьмі і сёння, і заўтра, і заўжды. // Бежанка: І карытайся ўсім, што ёсць у нас; і міласцю нашаю, і дурасцю, і трымай нас у строгасці, але збаў ад мазгоў!* [5, с. 242]. Шматлікія біблейскія алюзіі можна знайсці і ў творах А. Макаёнка: у згаданай вышэй камедыі «Кашмар» і ў «трагікамічнай гісторыі» [4, с. 112] «Пагарэльцы», дзе аўтар ілюструе сцвярджэнні «што пасееш, то і пажнеш» і «гром не грывне, мужык не перахрысціцца» [4, с. 112] на прыкладзе жыццёвага шляху чалавека, які думаў, што застанецца «начальнікам» назаўсёды і ніколі не будзе вымушаны сутыкнуцца з самадурствам, падобным да яго ўласнага: *Ухватаў: І я для іх Богам быў... Гэта ж я іх вывеў! Я сатварыў! А цяпер... // Гарык: ...І ўбачыў Бог усё, што ён стварыў, і вот хараіа вельмі... «Хараіа вельмі», – пакуль Бог не пайшоў на пенсію* [4, с. 162].

Як і І. Сідарук, А. Макаёнак ставіцца да радкоў з Бібліі іранічна, што можна часткова растлумачыць часам напісання п'есы і камуністычным атэізмам. Але ў яго творах адсутнічае «абсалютнае» і часам складанае для ўспрымання адмаўленне хрысціянскіх і любых іншых традыцый, якое характэрна для некаторых твораў Т. Бернхарда і постмадэрнісцкага дыскурсу ў цэлым. Напрыклад, аб'ектам іроніі Ігара Сідарука робяцца і камуністычны «Светлы шлях» (*Ідзіце ўсе ў заўтра і – вам ніколі нічога не будзе балец!* [5, с. 223]), і філасофія экзістэнцыялізму (*Шукальнік: Навошта цябе карміць? Не ў ежы шчасце! // Сіротка: А ў чым? // Шукальнік: У існаванні!* [5, с. 222]). Але на гэтым аўтар не спыняецца: намагаючыся падкрэсліць усю жахлівасць становішча, І. Сідарук праводзіць паралель да Чарнобыльскай катастрофы («рудыя грады», выпадаючыя пасмамі валасы Бежанкі). Праз гэтую рэалістычную алюзію аўтар выражае не толькі страх грамадзян былога «сацлагера» перад надыходам новай эпохі, але і сусветную няўпэўненасць у будучыні, таму творы, падобныя да п'есы Ігара Сідарука, з'яўляюцца своеасаблівым прадказаннем падзеяў кшталту «11 верасня». Важна адзначыць таксама, што на прыкладзе загадаў Галавы і паводзінаў усіх дзеючых асоб аўтар паказвае выключна «хваробы» сучаснасці і іх наступствы, а не спосаб як ад іх пазбавіцца.

Падобным чынам і Т. Бернхард у антымільтарысцкай драме «Прэзідэнт» не дае «рэцэптаў шчасця», а замест гэтага паказвае: калі жонцы прэзідэнта шкода не камандуючага, забітага анархістамі, а сабакку, памерлага пры гэтым ад жаху, то менавіта такія падыход можа ў выніку прывесці да вайны ўсіх супраць усіх. Пры гэтым, хоць тэма смерці ў глабальным сэнсе і яе атрыбуты (разбурэнне, запусценне, ізаляцыя) з'яўляюцца для Бернхарда нечым накшталт звычайных, будзённых рэчаў, пачынае аўтар не з магчымых вынікаў крызісу. Галоўная трагікамедыйная нашага жыцця, паводле Т. Бернхарда, заключаецца ў тым, што людзі нават не ў стане задумацца над прычынай свайго трагічнага існавання. Сціснутыя бяссэнсцай, яны губляюць здольнасць да крэатыўнага мыслення, якое магло б іх выратаваць, а «мастакі з'яўляюцца сапраўднымі ахвярамі грамадства» [6, с. 143]. У п'есе Т. Бернхарда «Знакамітыя» побач з людзьмі (музыкантамі і опернымі спевакамі) іграюць «лялькі»-манекены; гэты фарсавы элемент абумоўлены сцвярдзеннем аўстрыйскага драматурга аб тым, што «мастацтва сёння – гэта нішто іншае, як гіганцкая эксплуатацыя грамадства», дзе «ўсе спяваюць і граюць як на канвееры» [6, с. 126].

Тэзіс «развіццё цывілізацыі паўзе па спіралі ўніз» [4, с. 361] развівае і А. Макаёнак у трагікамедый «Дыхайце эканомна». У першай сцэне п'есы героі размаўляюць пад амерыканскую песеньку «Перад пагібеллю» [4, с. 213] на фоне «цёмных і таму таямнічых небаскробаў, якія нагадваюць надмагільныя абеліскі» [4, с. 213], а усё наступнае дзеянне ўвасабляе паступовы зварот да першабытнай жорсткасці, што ажыццяўляе амерыканская эліта ў сваім «мікрацарстве выбраных» [4, с. 363] – падземным бомбасховішчы. Агульная для ўсіх згаданых вышэй аўтараў ідэя своеасаблівай «сацыяльнай шматгалосіцы», што амаль усе героі сімвалізуюць пэўную гістарычную, палітычную ці эканамічную з'яву, падкрэсліваецца А. Макаёнкам пры дапамозе прыёма травестацыі: ахова «выбраных» пераапрацаецца ў мушкецёраў, потым ў легіянераў і нарэшце ў воінаў.

Цікава адзначыць, што, у адрозненне ад фарса А. Макаёнка, п'еса Т. Бернхарда «Знакамітыя» амаль пазбаўлена сюжэта і прасякнута ўжо эстэтыкай крайняга абсурду, якая ўвасабляецца ў тэксце праз характэрныя для драматурга «сечаныя» радкі і адсутнасць знакаў прыпынку: *Басіст / Хваравітая істота / і чым болей таленту / Тым больш татальнае яго знішчэнне / бярэ другую костку фазана і абгрызае яе / Чалавецтва / палюе на геніяў / паглядзіце толькі на ўсе гэтыя таленты / высокаадораныя таленты / такія адораныя як ніколі да гэтага / усе знішчаныя* [6, с. 124].

Тэма супрацьстаяння мастака і грамадства працягваецца і ў драме Т. Бернхарда «Мінеці», дзе непрызнаны (ці забыты?) натоўпам стары акцёр ператвараецца дзякуючы майстэрскай гульні аўтара з класікай і своеасаблівай інтэпрэтацыі рэальнасці то ў шэкспіраўскага караля Ліра, то ў сябра драматурга акцёра Б. Мінеці. Апошні прыём, дарэчы, адна са шматлікіх асаблівасцяў творчасці Т. Бернхарда: некаторыя дзеючыя асобы яго п'ес з'яўляюцца рэальнымі людзьмі, яго сучаснікамі ці нават знаёмымі. Магчыма, такім чынам аўтар імкнуўся дадаць тэксту аўтэнтычнасці, падкрэсліваючы адначасова вядомы тэзіс пра падабенства жыцця і тэатра.

У параўнанні з індывідуальным стылем Т. Бернхарда, які імкнуўся як мага далей адысці ад класічнай драмы, асноўнай адметнасцю беларускай драматургіі канца ХХ – пачатку ХХІ стст. з'яўляецца, на думку многіх крытыкаў, спалучэнне традыцыйнага і авангардысцкага падыходаў. У 1980–1990-х гг. «такі сінтэз традыцыі і эксперымента найлепш удаўся драматургу Міколу Арахоўскаму» [3, с. 163]. У сваёй п'есе «Ку-ку» (1992 г.) ён увасабляе матыў, характэрны для творчасці еўрапейскіх пісьменнікаў і драматургаў ХХ ст. – «комплекс няшчаснай свядомасці». Галоўны герой, 35-гадовы Вадзім, перажывае экзістэнцыяльны крызіс: яго свядомасць не вытрымлівае знешняга і ўнутранага ўціску, распадаецца на часткі, ён даходзіць да шызафрэніі. Вадзіму пачынаюць мроіцца незвычайныя істоты: Падушкападобны, Супермэн, Клеопатра, – якія адгукаюць

ца на выпадкова сказанае сімвалічнае слова «ку-ку» і ў выніку спрабуюць яго забіць. Эксперымент М. Арахоўскага заключаецца ў постмадэрнісцкай адаптацыі абсурдысцкіх прыёмаў: аўтар эклектычна спалучае камічныя характары, банальныя сітуацыі і «клінічныя выпадкі», аб'ядноўвае на сцэне звычайных людзей, гістарычных асоб, персанажаў масмедыя і параджэнні хворага розуму, дзякуючы чаму ў творы імпліцытна праяўляецца стомленасць сучаснага грамадства ад масавай культуры і яе ўсёдазволенасці. Сюррэалістычнае спалучэнне ў мроях Вадзіма палёта птэрадактыля над горадам з шэрагам бясконцых мітынгаў (дзе людзі ўсе «нібы ачмурэлыя» і «нібыта атрутным нейкім туманам, ахутаны нянавісцю» [5, с. 259]), з амаль ідылічнымі «пасядзелкамі» на лавацы і эратычнымі сцэнамі (з удзелам яго жонкі і яе магчымага палюбоўніка) стварае абсурднае і кітчавае знакавае асяроддзе, дзе адбываецца поўная дэканструкцыя звычайнага культурнага кантэксту.

Калі апускаецца заслона, аўтар пакідае глядача ў шокавым стане ад дэманстрацыйнай ілюзорнасці створанай ім рэальнасці, ад усведамлення таго, што «свядомасць “сярэднестатыстычнага” чалавека, як высвятляецца, мае такія змрочныя глыбіны, пра якія не здагадваюцца нават псіхолагі» [3, с. 141]. Адкрыты, іранічны, нечаканы канец п'есы (Вадзім кажа па тэлефоне свайму невядомаму «дабразычліўцу», што таму самому «лячыцца трэба» [5, с. 285]) – таксама адзін з мастацкіх прыёмаў, якія часта ўжываюць прадстаўнікі тэатра абсурду. Напрыклад, Т. Бернхард заканчвае драму «Знакі-тыя» пяцірадкавай сцэнай «Галасы мастакоў»: эстэты-музыканты са звярыным рыкам чокаюцца бакамі з шампанскім, а над усім гэтым гучыць «трохразовае кукарэку пеўня, якое рэжа вуха» [6, с. 202]; у трагікамедыі А. Макаёнка «Дыхайце эканомна» падзеі ў «макракосме» (на Зямлі, амаль знішчанай сусветнай вайной) у адрозненне ад «мікрацарства» эліты (якой ужо няма чым дыхаць) парадаксальным чынам павернутыя ў бок утапічнай «светлай будучыні», аб чым глядач даведваецца толькі ў апошняй сцэне.

Такім чынам, пры параўнанні твораў аўстрыйскага драматурга-абсурдыста Т. Бернхарда з эксперыментальнымі п'есамі класіка беларускай драматургіі А. Макаёнка і беларускіх аўтараў канца XX ст. робіцца відавочным, што прынцыпы антытэатра трывала ўвайшлі ў кантэкст сучаснай беларускай драматургіі, а ўсё дзіўнае, незвычайнае і адчуванае ў беларускіх п'есах тэатра абсурду звязана з рэальнымі праблемамі сучаснасці. Хуткае засваенне эксперыментальных тэндэнцый, абумоўленае паскоранай зменай культурнай парадыгмы ў канцы 80-х гг. XX ст., і іх сінтэз з нацыянальнай драматургічнай традыцыяй дапамагае прыцягнуць увагу публікі да наступных актуальных тэм: крызіс гуманістычных ідэалаў, наступствы ваенных канфліктаў і катастроф, праявы «стомленасці» масавай культуры, праблемы геранталогіі і захавання нацыі.

Сучасных аўтараў па-ранейшаму хвалююць самота і непрыкаянасць звычайнага чалавека і ўсеагульная няўпэўненасць у заўтрашнім дні. Пры гэтым адаптацыя прынцыпаў антытэатра беларускімі драматургамі адбываецца на фоне падкрэслена нацыянальных постсацыялістычных рэалій, не вымагае татальнай бяссэнсіцы сцэнічнага дзеяння і пакідае магчымасць аптымістычнай канцоўкі твора. У беларускай драматургіі канца XX ст. прысутнічаюць выразныя элементы абсурдысцкай і постмадэрнісцкай культурных традыцый, але яны набылі новае гуманістычнае гучанне, і аўтары смела выкарыстоўваюць гэты матэрыял як мастацкі інструментарый. Нягледзячы на дамінанту ў сусветнай культуры негатыўнасць у адносінах да агульначалавечых каштоўнасцяў, беларускія драматургі захоўваюць у сваіх творах іранічны лірызм, сацыяльна-крытычны пафас і зацікаўленасць у прадукцыйнай эксперыментальнай трансфармацыі нацыянальнай драматургічнай традыцыі.

СПІС ВЫКАРЫСТАНАЙ ЛІТАРАТУРЫ

1. Беларуская драматургія : зборнік [п'есы сучас. аўтараў, творы са спадчыны] / М-ва культуры Рэсп. Беларусь, часоп. «Тэатр. творчасць» / уклад. В. Валадзько. – Мінск, 1997. – Вып. 3. – 237 с.
2. Буренина, О. Абсурд и вокруг : сб. статей / отв. ред. О. Буренина. – М : Языки славянской культуры, 2004. – С. 7–72.
3. Васючэнка, П. В. Сучасная беларуская драматургія : дапам. для настаўнікаў / П. В. Васючэнка. – Мінск : Маст. літ., 2000. – 158 с.
4. Макаёнак, А. Збор твораў : у 5 т. / А. Макаёнак ; уклад. і камент. С. С. Лаўшук. – Мінск : Маст. Літ., 1987. – Т. 2 : П'есы. – 367 с.
5. Сучасная беларуская п'еса : для ст. шк. узросту / склад. П. В. Васючэнка. – Мінск : Маст. літ., 1997. – 302 с.
6. Bernhard, T. Stücke 2 / T. Bernhard. – Frankfurt am Mein : Suhrkamp Verl., 1988. – 340 s.

Рукапіс паступіў у рэдакцыю 18.05.2015

Barycheuskaya T.G. The Development of the Traditions of Theatre of Absurd in Thomas Bernhard's Plays and in the Works of Modern Byelorussian Dramatists

The article analyzes manifestations of the dramatic experiment at the end of the 20th century. The attention is paid to the theatre of the absurd and its special features, which are represented in the works of the well-known Austrian writer and playwright Thomas Bernhard (1931–1989) and in the modern Belarusian drama. The creative approach of Belarusian authors and Bernhard's manner of writing are characterized by depersonalization, tautological monologue and grotesque, biting irony, eclecticism and farcical elements.